



La mise en abyme de l'Histoire dans *The Hour* (2011-2012). L'épopée du journalisme télévisé comme garantie de vraisemblance

Antoine Faure et Claudio Lagos-Olivero



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/4186>

DOI : 10.4000/tvseries.4186

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Antoine Faure et Claudio Lagos-Olivero, « La mise en abyme de l'Histoire dans *The Hour* (2011-2012). L'épopée du journalisme télévisé comme garantie de vraisemblance », *TV/Series* [En ligne], 17 | 2020, mis en ligne le 24 juin 2020, consulté le 07 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/4186> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.4186>

Ce document a été généré automatiquement le 7 septembre 2020.



TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La mise en abyme de l'Histoire dans *The Hour* (2011-2012). L'épopée du journalisme télévisé comme garantie de vraisemblance

Antoine Faure et Claudio Lagos-Olivero

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cet article fait partie du projet de recherche FONDECYT N°11170348 « Historia de las temporalidades periodísticas chilenas (1973-2013) : otra dimensión política del periodismo profesional », sous la responsabilité d'Antoine Faure (2017-2020).

- 1 Les deux saisons de la série britannique *The Hour* (BBC2, 2011-2012) développent leur intrigue sur le journalisme dans le contexte de la Guerre Froide, précisément durant les années 1956 et 1957. Elles abordent la crise du canal de Suez, la répression soviétique en Hongrie, la menace nucléaire et l'espionnage entre l'Est et l'Ouest. Dans ce contexte, est narré le lancement fictif d'un programme d'information télévisée hebdomadaire sur le *British Broadcasting Corporation* (programme qui a donné son titre à la série). Le spectateur suit sa fabrication par une équipe composée de la productrice Isabel (Romola Garai, surnommée « Bel » dans la série), des journalistes Freddie Lyon (Ben Whishaw), Lix (Anna Chancellor), et du présentateur Hector Madden (Dominic West), accompagnés de nombreux personnages secondaires.
- 2 Écrit par Abi Morgan¹, ce *drama* a été tout autant reconnu pour son travail historique – qui lui a valu de nombreuses comparaisons avec son homologue étasunien *Mad Men* –, que critiqué pour certains anachronismes. On retrouve ces commentaires aussi bien dans les écrits de spécialistes des séries télévisées et de la culture médiatique, que dans les évaluations des spectateurs que l'on peut retracer sur les sites web spécialisés. Par

exemple, dans un article du journal *The Independent* dédié à la scénariste, le journaliste Ian Burrell synthétise ces appréciations :

The Hour, which was originally billed as Britain's *Mad Men* because of its attention to period detail, was not authentic enough for some. She [Aby Morgan] was accused of « linguistic anachronism » for including modern expressions such as « note to self » and « going for a Chinese » in a drama set in 1956. « It is aesthetically offensive to anyone who cares about accuracy » harrumphed the cultural commentator Norman Lebrecht².

- 3 Les deux surnoms des personnages principaux – qui s'adressent l'un à l'autre sous les sobriquets de « James » et « Moneypenny » en référence à la saga James Bond – montrent le peu de préoccupation des auteurs pour la rigueur historique. En effet, ces noms n'apparaissent pas dans les romans de Ian Fleming, mais dans le premier film, *James Bond 007 contre Dr. No*, en 1962 (c'est-à-dire 5 ans après l'intrigue de *The Hour*). Un commentaire anonyme sur un site de critique cinématographique met en évidence ce problème d'inexactitude historique :

Almost every scene is drowned in anachronistic political correctness [...] race, women, health issue. Some Brit critics have complained but with the British Broadcasting Corporation (BBC) few dare to challenge the monopoly. They have rallied around the flag to praise this but it does not stand up, especially to the trite comparisons to *Mad Men*³.

- 4 Il semble alors qu'il existe une sorte « d'attente historique » au moment de visionner *The Hour* ou *Mad Men*, qui s'exprime dans une demande de cohérence historique. Dans ces deux déclarations, l'identification et la critique publique des anachronismes délaisse la question de la justesse de la reconstitution et privilégie le problème de l'histoire privilégiée par le récit de la série. Ces débats indiquent plusieurs éléments importants : la dimension historique de la série ne fait aucun doute ; cette fiction télévisée a le souci de recréer l'atmosphère de l'époque en détails ; et, de manière classique, elle révèle la projection d'un regard actuel sur l'histoire récente du Royaume-Uni⁴. Tout ceci fait problème au moment de penser le travail historique dans les séries de télévision, et nous amène à nous interroger sur les caractéristiques fictionnelles de la manière de narrer l'histoire récente. Ainsi, que nous dit *The Hour* du travail historique des séries de télévision ? Que fait la série à l'histoire britannique ? On sait que la représentation audiovisuelle d'une époque n'est pas un miroir ni un manuel d'histoire (encore faudrait-il d'ailleurs que ce soit son intention). Cela implique que le texte historiographique, tout comme un film ou une série de télévision imposent des distorsions propres à leur registre de parole. Il est aussi établi que ces représentations renvoient à un imaginaire prédéfini avec ses stéréotypes correspondants. Nous nous demandons alors quel point de vue sur l'histoire est proposé dans *The Hour* et comment ce point de vue est-il livré ? En quels termes narratifs et historiques se fait le récit de cette série ?
- 5 De plus, ces représentations historiques n'envisagent pas seulement un travail sur la géopolitique de l'époque abordée. *The Hour* montre une double relation : d'un côté, un rapport à l'histoire qui (re)présente un moment de tensions internationales ; de l'autre, un moment de changement dans la manière d'exercer le journalisme. Si le téléspectateur découvre la fiction d'un programme qui n'a jamais existé, ces transformations sont contextualisées depuis le début de la série à travers les avancées technologiques et la position centrale que gagne peu à peu la télévision dans le système d'information médiatique. Ces évolutions sont aussi liées aux valeurs et normes de la

profession journalistique quand, dès la première scène, Freddie Lyon prépare un argumentaire sur l'avenir du journal télévisé face caméra (voir figure 1). Il critique le style traditionnel de ces programmes sur la base d'un désintérêt du public.

Figure 1 : Freddie répétant son argumentaire sur le *newsreel* (S01E01, 1').



- 6 Pour accéder au poste de producteur qu'il ambitionne, il projette de démontrer l'argument par un authentique travail journalistique. Tout au long de la première saison, l'intrigue montre aussi le problème des relations entre hiérarchie, journalistes et pouvoir politique. La narration montre les innombrables discussions sur les restrictions imposées par une espèce de « Loi Bâillon » et la manière de contourner celles-ci ; apparaissent des suspicions d'écoutes téléphoniques des services de la BBC ; et le porte-parole du gouvernement conservateur (celui d'Anthony Eden), Angus McCain (Julian Rhind-Tutt) semble omniprésent dans les studios de la BBC.
- 7 Dans le langage sériel, les mises en scène de l'histoire optent pour des stéréotypes et points de vue qui défient (ou non) le discours historique établi et hégémonique. Autrement dit, il s'agit d'identifier ici le système de représentations qui opèrent dans *The Hour*, c'est-à-dire le répertoire défini et limité de stéréotypes et de références concrètes⁵, ainsi que des stratégies rhétoriques⁶ qui permettent établir des vraisemblances sur le passé montré à l'écran. Pour reconnaître ces stéréotypes, nous avons procédé à l'étude des « esthétiques narratives⁷ », c'est-à-dire l'articulation entre le contenu, les formes et les formats de la série. En effet, la sérialisation comme développement de l'intrigue sur plusieurs épisodes et saisons, implique des formats, procédures de réalisation et des modes de consommation qui aient une incidence directe sur les imaginaires développés dans ces programmes audiovisuels. De manière cohérente avec ce qui a été avancé jusqu'ici et à partir d'une approche qualitative, nous travaillons à reconnaître les vicissitudes de la trame de *The Hour*, les références aux événements historiques visibles dans la série, les pratiques et la culture journalistique qui sont montrées. Une fois qu'ont été identifiés les textes qui se réfèrent à ces thématiques d'analyse (dialogues et mises en scène), nous avons complexifié l'étude en intégrant les choix filmiques qui marquent la réélaboration du passé, et spécifiquement la structure des saisons et des épisodes ; et la méthode pour ancrer les deux saisons dans l'époque (usages des archives, éléments de mise en ambiance, etc.). Ces deux

dimensions permettent de mettre en évidence les manières dont la série est agencée pour proposer des significations sur l'histoire et construire des effets de réalité.

- 8 Nous soutenons alors que la stratégie de la scénariste et de la production de la série a consisté à proposer une fiction sur la professionnalisation du journalisme britannique, pour représenter (dans le sens de rendre présent) une période décisive de l'histoire du Royaume-Uni et de son empire colonial. Cette décision permet d'interroger la manière par laquelle *The Hour* construit un discours historique, c'est-à-dire ce qui *pourrait avoir été ainsi*⁸. Et l'argument que nous développons dans ce texte est la suivante : la vraisemblance historique de la série est offerte et validée par la mise en abyme des changements médiatiques dans une fiction épique.
- 9 Pour en discuter, nous abordons d'abord le contexte historique et la manière dont il est présenté dans *The Hour*, entre histoire et mémoire. Nous revenons premièrement sur les événements extérieurs, avant de souligner le travail de mémoire proposé par la série sur les questions de politiques intérieures, c'est-à-dire le passé couvert et traité couverts par la rédaction du programme télévisé fictif. Nous argumentons ensuite que l'histoire est validée, dans la série, à travers l'usage des journaux télévisés produits par des journalistes professionnels. Cette mise en abyme s'appuie d'un côté sur les continuités de l'instinct journalistique et la nouveauté de certaines pratiques, ce qui met en scène un récit épique du changement médiatique.

1. La couverture des actualités dans *The Hour* : entre histoire et mémoire

- 10 *The Hour* propose un regard particulier sur certaines transformations du contexte social occidental de l'Après-guerre, à partir du cas britannique. Elle le fait depuis le point de vue du système communicationnel en tant que producteur d'information sur le(les) événement(s). Ainsi, les discussions journalistiques sont centrées sur des phénomènes socio-historiques que l'on peut regrouper en quatre catégories chronologiques, et qui rendent compte des défis externes et internes du Royaume-Uni : crise de l'empire britannique et décolonisation ; Guerre froide, espionnage et armes atomiques ; minorités raciales et immigration ; y, minorités sexuelles et droits civiques.

1.1. Histoires de la crise du Canal de Suez et de l'holocauste atomique *ad portas*

- 11 Tout commence avec un événement qui génère un moment de crise dans l'Empire britannique, questionnant la solidité de celui-ci. Il s'agit de la victoire du nationaliste arabe Gamal Abdel Nasser (S01E01, 2'), l'annonce postérieure de la nationalisation du canal de Suez par l'Égypte et les conséquences belliqueuses de cette décision (1956). « L'épisode a constitué un échec cuisant (...) par la combinaison d'indécision et du manque de sincérité dont a fait preuve le Premier Ministre britannique Anthony Eden (...). L'opération – qui, à peine initiée, a dû être annulée sous la pression des États-Unis – a poussé l'Égypte vers l'URSS⁹ ». Dans l'épisode 5 de la première saison, apparaît l'ambigu discours original d'Eden sur cette question, diffusé par la radio : « *a police action, but with a ground invasion imminent [...]* » (S01E05, 2'). L'hégémonie britannique au Moyen-Orient qui débute en 1918 s'affaiblit¹⁰, et les Russes commencent à tirer les fils dans l'ombre, stratégie qui les conduira à entrer à la BBC elle-même, jusqu'à la

production de *The Hour*. Les communications étaient une partie centrale des objectifs durant la Guerre froide, dont le Royaume-Uni et l'Égypte sont de simples pions sur l'échiquier.

- 12 Cependant, il est très intéressant de remarquer que la peur nucléaire propre à l'Après-guerre soit d'un côté si forte (elle traverse les deux saisons et le degré d'anxiété monte au cours de la série) mais, d'un autre côté, qu'elle ne soit jamais abordée dans les journaux télévisés montrés à chaque épisode. Elle fonctionne seulement comme une toile de fond sur laquelle se développe une intrigue qui utilise les codes de l'espionnage. En termes historiques, les moments les plus durs de la Guerre froide coïncident avec l'infiltration d'un espion russe dans la structure de la BBC, qui atteint même une position de pouvoir dans une aire aussi sensible que la production d'information pour le public britannique (comme le montre la première saison avec les révélations du dernier épisode, S01E06). Ce fait passe difficilement inaperçu dans la vision britannique du monde, parce qu'il signifie mettre en tension un symbole de la démocratie occidentale, comme le remarque Freddie Lyon, avec le rôle du journalisme (S01E06, 40' ; S02E01, 13'¹¹). La BBC fait partie de l'identité britannique grâce à une réputation forgée depuis l'année de sa création (1922) et consolidée aux moments les plus rudes de la Seconde guerre mondiale, quand la corporation s'érigait comme le bastion radiophonique de la propagande occidentale qui résistait au nazisme et aux fascismes en Europe.
- 13 Concrètement, *The Hour* coïncide avec la fin de la période connue comme la « résurrection » de la TV à la BBC, qui débute en 1946 quand les transmissions sont relancées après qu'elles aient été suspendues durant la Seconde guerre mondiale, et se termine en 1955 à moment où surgit la concurrence privée¹², incarnée par ITV¹³. La télévision commence à se consolider et les professionnels formés à la radio et habitués au format *newsreel* (court-métrage documentaire informatif), celui-là même que Freddie critique amèrement dans son monologue. Les journalistes s'adaptent progressivement à cette nouvelle façon de produire l'information audiovisuelle. Le programme, produit par une femme (Bel Rowley), propose un style innovateur avec un présentateur et une équipe d'investigation qui creusent des histoires avec rigueur. Cette structure aujourd'hui classique s'est consolidée avec le temps et certains ajustements, que les journalistes de *The Hour* opèrent par exemple lors du traitement de la menace nucléaire.
- 14 La tension nucléaire entre est et ouest se développe intégralement dans la seconde saison. Si l'équipe journalistique ne reproduit pas à l'écran les thèmes proposés par la presse écrite, comme par exemple la une du journal *New Chronicle* titrant « *Ike seeks the missiles* » (S02E01, 1'), ses membres sont affectés par le climat social. Or en essayant de mettre l'accent sur le professionnalisme, *The Hour* ne fait pas écho aux informations sensationnelles et urgentes des journaux, alignés sur les efforts de communication du gouvernement de l'époque, autour de l'imminence d'une guerre nucléaire (S02E04, 4'¹⁴). Concrètement, la rédaction finit par révéler le lien entre le secrétaire d'État à la Défense et la mafia – dont les réseaux maintenaient sous contrôle la police métropolitaine –, et qui essayait d'affaiblir la position de pouvoir du ministre à travers un chantage basé sur des révélations sexuelles. Autrement dit, les journalistes arrivent à donner la nouvelle dans le contexte de la tension nucléaire, frappant au passage un grand coup symbolique contre la concurrence privée ITV (*Independent Television*, 1955—). Cette dernière est alors obligée de montrer le pire visage du journalisme : celui de

simples chargés de communication et de relations publiques. Dans ce cas, la fiction propose aussi une réflexion sur la nécessité et la qualité d'une télévision publique (la BBC) face à l'audiovisuel privé, et on voit mieux comment la BBC fait sa propre histoire.

- 15 La seconde saison commence par une information sur le satellite soviétique Sputnik 2, dont le lancement est abordé à partir des doutes britanniques sur le possible danger d'un artefact spatial cachant une tête nucléaire. Néanmoins, Hector Madden présente aussi le fait en des termes moins urgents, en montrant la chienne Laika au moment de sa préparation pour devenir le premier être vivant dans la stratosphère (S02E01, 4'¹⁵). Nous sommes face à deux points de vue informationnels devant un même fait. Littéralement, nous écoutons aussi deux tons de voix pour relater ces deux nouvelles. D'un côté, la peur comme instrument pour développer un état d'alerte social et, de l'autre, le contenu léger possiblement pour distraire et consolider l'audience. Depuis une perspective historique, ce fait marque une étape spéciale dans la course spatiale entre les États-Unis et l'URSS, face à laquelle les Britanniques étaient de simples spectateurs membres de l'OTAN.
- 16 Il ne s'agit pas de faire voir l'équipe de *The Hour* comme des professionnels indolents et étrangers à la *paranoïa nucléaire*, idée évoquée par Randall (S02E01, 23'¹⁶), qui générerait la supposée imminence d'un holocauste atomique dont le déclenchement serait en partie provoqué par les moyens de communication. La philosophie journalistique de la BBC amène plutôt la rédaction à accepter que cette peur généralisée est loin de faire nouvelle. Dans *The Hour*, il existe plutôt une approche qui privilégie l'investigation de fond, à long terme, plutôt que le détail quotidien des chroniques.
- 17 Les clins d'œil à l'arme atomique sont omniprésents et sont distribués comme des détails de contexte sur les murs verts, obscurs et froids des bureaux de la BBC, ou même sur les bureaux des journalistes. Ainsi, on observe par exemple des livres sur les effets de l'énergie atomique ou des instructions de procédure en cas d'attaque, méthodes qui s'avèrent être des souvenirs relativement frais dans la mémoire des Britanniques de l'époque de la Seconde guerre mondiale. Surtout, on observe des données et questions journalistiques écrites sur les tableaux de travail dans les bureaux d'Isabel et Lix. Une des annotations fait référence au *polonium* et se réfère à la préoccupation qui existait face à l'expansion de la radioactivité à travers l'atmosphère : « *POLONIUM Particles as a vapour (...) to discover quantity of radioactivity on the atmosphere* » (S02E02, 50', voir fig. 2).

Fig. 2 : Bel devant un tableau mentionnant l'état physique du polonium (S02E02, 59'29).



- ¹⁸ De son côté, Lix utilise ardoise, punaises et cordes pour établir la relation entre la portée géographique et la trajectoire balistique des missiles russes avant impact (S02E03, 8'¹⁷). Plus qu'une simple annotation, il s'agit d'un travail minutieux qui permet d'établir le danger face auquel vivent certaines villes d'Europe occidentale. De cette forme, les espaces de travail des journalistes de *The Hour* offrent certaines méthodes de remémoration et des pratiques d'investigation qui renvoient à l'observation large d'un phénomène complexe¹⁸ (voir fig. 3).

Fig. 3 : Randall et Lix (premier plan de dos) utilisant des outils géographiques d'investigation journalistique (S02E03, 08'30).



- ¹⁹ La thématique nucléaire est évoquée dans les couloirs de la BBC à tous les épisodes, sans encore entrer à l'agenda journalistique de *The Hour*. Du constat du danger imminent, la presse écrite déplace la question vers le poids du Royaume-Uni, comme membre de l'OTAN, sur un échiquier dominé par les Russes et les Nord-américains. L'équipe écoute avec attention la lecture que fait Hector du journal *The Standard*, qui réfléchit – avec un ton d'humiliation – sur la réalité géopolitique du l'Empire royal britannique d'autre fois :

HECTOR. To ask an American if a nuclear accord between the United States and Great Britain is a union of equals is to presume that we are looking for an equal. Britain is the car park and we are asking them to act as valets for our missiles. But make this clear – they neither own nor get to drive the car (S02E04, 1').

- 20 La radio contribue aussi au climat d'urgence en ajoutant le problème des effets de la bombe à hydrogène. On commence à parler de sécurité et de réfugiés nucléaires (S02E05, 25') mais aussi de la prohibition de ces armes comme sortie du problème. Bel (c'est-à-dire Isabel, la productrice de *The Hour*) écoute un rapport radiophonique durant son déjeuner :

RADIO. (...) is the outstanding issue of 1958, what to do about the hydrogen bomb ? Can the nations effectively ban all nuclear weapons ? Or must we hopelessly rush towards destruction crying out that the East/West arms race must go on ? (S02E03, 3').

- 21 Les personnages vivent une atmosphère dense qui invite à réfléchir sur le futur et, en particulier, celui des enfants, comme on l'observe dans le dialogue entre Lix et Bel (S02E03, 17'). Ce contexte crée les conditions propices pour que commence à prendre forme un mouvement social contre la guerre, spécifiquement contre la prolifération de armes nucléaires, qui aura bientôt les caractéristiques du mouvement pacifiste dont les manifestations se feront visibles (S02E04, 51'), contre tout ce qui est en faveur de l'usage de l'énergie atomique et, effectivement, contre la posture officielle du ministre de la Défense. L'épouse de Freddie, la française Camille, devient d'ailleurs activiste de la cause. Ils se confrontent tout deux à la situation, depuis des positions différentes. Ici le journalisme affronte en quelque sorte l'activisme, ce qui provoque une crise de couple (et bientôt la séparation).

CAMILLE. Freddie, don't you care ? Do you know this craziness going on in the world ? Missiles creating more missiles, ours to be pointed at the Soviets, theirs to be pointed back at us ! On and on it will go, Freddie. Every day, horrible, horrible news.

FREDDIE. What do you think I do all day but try to make sense of those horrible stories ? (S02E04, 38').

- 22 La guerre nucléaire est apparemment imminente, mais le programme télévisé fictif *The Hour* essaie de ne pas contribuer à l'engrenage de la peur. La rédaction cherche plutôt à faire du journalisme, comme le signale Freddie. C'est la logique qui préside aux représentations de l'histoire dans la série, sous le prisme national comme international.

1.2. La politique interne, objet de mémoire médiatique

- 23 Bien que nous nous arrêtons de façon plus brève sur les problèmes internes du Royaume-Uni montrés dans *The Hour*, l'important est de noter qu'ils montrent d'autres caractéristiques qui révèlent une logique de miroir avec le présent, dans un travail mémoriel. D'abord, on voit les possibles conséquences de la politique extérieure, et spécifiquement la décomposition de l'Empire colonial britannique. Ensuite, ce sont des thématiques qui entrent directement en écho avec les débats contemporains à la production de la série (2011-2012) : les migrations, la question raciale, la problématique du genre et de la diversité sexuelle, la corruption et l'insécurité, ou les restrictions du pluralisme de l'information. La mise en scène de la mafia londonienne dans la seconde saison (spécifiquement dans les boîtes de nuit de Soho) semble aussi être en lien avec la déstructuration d'un monde de privilèges, incarné dans la première saison par une aristocratie toute puissante et qui cohabite dans un cercle endogamique où elle

accumule et concentre tous les types de pouvoir (politiques, économiques, culturels et médiatiques).

- 24 Le phénomène de l'immigration (particulièrement subsaharienne) commence à avoir des effets sur une société qui est en train de se défaire des privilèges de l'aristocratie, observables dans la première saison (S01E02, 15'). La résistance d'une certaine classe laborieuse anglaise à la présence des immigrés devient aussi un thème de discussion sociale et touche directement Freddie Lyon. On observe ici la genèse d'un nationalisme britannique fascistoïde, localisé dans les quartiers traditionnellement considérés de « *working class* », qui se révèle agressif et hostile.
- 25 Freddie Lyon détecte ce problème et lui donne un tour journalistique et audiovisuel. Avec pour résultat qu'un débat est organisé entre un jeune membre du parti nationaliste en formation (« *We're not fascists. We're nationalists!* », S02E02, 42') et le fiancé de sa locataire et collègue de travail, qui s'avère être un migrant médecin (voir fig. 4). Pourtant, Randall (le directeur de l'information dans la seconde saison) et le directeur de la BBC ont tout fait pour entraver la bonne tenue de cette interview croisée, en contestant la nécessité de recevoir dans le studio et donner tribune à un fasciste (S02E2, 38'). Mais le dispositif télévisuel installe une discussion novatrice sur les droits civils des minorités raciales et les démocraties occidentales postcoloniales, et le débat est même perçu comme en avance sur son temps.

FASCIST YOUNG MAN. We've let in 90,000 immigrants from alien races in the last five years. West Indians, Africans, Asians in our midst. They take our jobs, they move into our houses, they have inter-racial relationships... It is a bastardisation of our country by an unchecked immigrant community (S02E2, 42').

DR. OLA. As a country, Britain has always thrived on open discussion and debate. That... that this young man can say this sort of thing and that he's free to say it, it marks for me the power of the British democratic system (S02E2, 45').

Fig. 4 : Le débat télévisé entre un jeune nationaliste (à gauche) et un médecin immigré (à droite) animé par Freddie (S02E02, 44').



- 26 Un autre groupe entre dans la discussion médiatique d'après *The Hour* : les minorités sexuelles. Concrètement, sont questionnés les effets que génère une réglementation légale appliquée par la Police métropolitaine de Londres, qui sanctionne la communauté homosexuelle pour des actes d'offense à la moralité. La série aborde encore un thème pour l'époque novateur, à travers la modalité d'un débat binaire entre

le cofondateur de la Ligue pour la réforme homosexuelle (*Co-founder of the League for Homosexual Law Reform*) et le commandant de la Police, et source du présentateur de *The Hour*, Hector Madden. Les termes du débat sont bipolaires. D'un côté, qui doit appliquer la loi, et de l'autre, qui plaide pour repenser les termes coercitifs d'une réglementation qui porte atteinte contre les droits basiques de la communauté homosexuelle.

PETER GREY. Homosexuality is a crime with no victim, Mr Stern. It's blackmail that destroys lives.

COMMANDER LAURENCE STERN. Acts of unnatural vice are never victimless, Mr Grey.

PETER GREY. Indeed. But what of these people who live in fear of being accused, Mr Stern ? What do you imagine life is like for them ?

LAURENCE STERN. Well, the morality of this is black and white. The law cannot be altered to accommodate perversions. (S02E3, 52')

- 27 En faisant de l'homosexualité, comme du racisme, des objets journalistiques, la BBC rompt avec la tradition de l'autocensure informative de l'époque, et installe une position innovatrice et d'avant-garde, loin de l'idée conservatrice qui est associée symboliquement aux institutions publiques de cette moitié du xx^e siècle. En ce sens, la sérialisation de *The Hour* n'opère pas selon la logique « un évènement par épisode ». Les arcs narratifs se déploient lentement tout au long de chaque saison. La thématisation se développe sur six épisodes, qui représentent spécifiquement une année, et l'histoire est distribuée selon une organisation chronologique qui permet au téléspectateur une compréhension plus directe. En même temps, il est possible d'entrer dans les complexités de chaque évènement traité, vu qu'ils sont abordés avec une certaine lenteur narrative (ce qui n'implique pas beaucoup de détails historiques, mais permet une finesse dans la construction des profils psychologiques des personnages, du récit et de sa mise en ambiance).
- 28 *The Hour* se focalise sur les représentations des évènements informatifs abordés à l'époque, en proposant l'image d'un média en avance sur son temps. Et, en observant la construction du récit et du format de la série, il semblerait que « faire du journalisme » soit une activité épique qui valide malgré tout le récit historique proposé.

2. Une mise en abyme épique de l'histoire par les journaux télévisés

- 29 L'innovation, à la fois technologique et journalistique (de la radio vers la télévision), est affichée dès la première scène, en affirmant par la voix de Freddie la nécessité de réformer la profession. Par ce biais, *The Hour* ne construit pas seulement son objet (le journalisme dans les années 1950) mais ancre la trame dans la transformation des valeurs des sociétés occidentales à partir de la massification de la télévision. En ce sens, la série sonde la contribution du journalisme et des médias à la construction du passé. Autrement dit, la question qu'elle pose est : comment les images des journaux télévisés participent de l'élaboration de la mémoire collective ?
- 30 Si une bonne partie de la vraisemblance historique passe par les artefacts de la mise en ambiance (vêtements et objets, entre autres) et des procédures techniques (photo et postproduction, entre autres), celle-ci se consolide à travers le traitement journalistique fictif des évènements historiques montrés dans la série. L'importance des nouvelles (*newsworthiness*¹⁹) et les angles pour les couvrir sont montrés à partir des difficultés des journalistes, éditeurs, producteurs et présentateurs dans leur travail

quotidien. La mise en scène du programme hebdomadaire d'actualité permet ainsi de mettre en lien les événements médiatiques montrés dans la fiction avec le devenir national historique de la société britannique et les débats sur les décisions du gouvernement. En même temps qu'elle re-présente le travail médiatique sur les actualités hebdomadaires, la série propose une histoire officielle : les événements montrés (et abordés antérieurement) passent par deux filtres, le journal télévisé *The Hour* et la série du même nom, jusqu'à symboliser littéralement les années 1956 et 1957 pour les téléspectateurs.

- 31 Ce qui est diffusé par le programme a un effet direct sur la trame de la série, non seulement sur les relations du collectif qui constitue la rédaction du programme hebdomadaire, mais aussi sur le quotidien de ceux-ci et celles-ci comme de leurs proches. La mise en scène des conséquences quotidiennes des événements historiques génère un effet de vraisemblance vu qu'elle permet précisément l'identification des téléspectateurs. En effet, on peut observer la manière avec laquelle l'investigation journalistique des différents problèmes provoque des conflits entre les personnages, les dangers pour leurs proches et les risques pour leurs propres aspirations.
- 32 Le personnage de Freddie Lyon incarne très bien ces trois tendances. Sa perspicacité et son incapacité à adopter des comportements stratégiques pour obtenir ce qui constitue son rêve (mener un programme journalistique qui soit capable de révéler des vérités cachées à chaque diffusion) mettent sa vie en jeu dans les deux saisons. Cela provoque aussi l'entrée par effraction dans son appartement où il vit avec un père tourmenté par la peur nucléaire. Hector Madden doit, de son côté, trancher entre ses aspirations d'ascension professionnelle (largement appuyées par son épouse et son beau-père) et le goût qui lui vient peu à peu pour confronter les puissants à des interviews acides (poussés par Freddie et Isabel, la productrice), en accord avec une longue tradition journalistique au Royaume-Uni. En incarnant une forme de libération féminine (par son travail et une certaine émancipation intime²⁰), cette dernière sacrifie une part de sa vie personnelle par devoir professionnel, afin de publier les secrets du gouvernement. La validation du passé présenté dans la série intervient ainsi par le traitement des événements historiques par le journal télévisé fictif de *The Hour*.
- 33 Pour comprendre comment ce travail validation de l'histoire fonctionne par une mise en abyme de la télévision, l'important n'est pas tant de vérifier le caractère méticuleux et référentiel de la série avec la période. Il semble plus intéressant de questionner la manière par laquelle les transformations du journalisme attribuent de la légitimité à ces événements. La double perspective historique qu'adopte la série (histoire de la Guerre Froide depuis le point de vue britannique et histoire du journalisme anglais) est ce qui joue précisément dans la construction d'une histoire avec un fort effet de réalité, qui repose sur la modernisation des valeurs et des normes journalistiques. Cependant, *The Hour* est une véritable épopée journalistique, ce qui se focalise sur les changements technologique comme garantie de la vraisemblance historique. Cette mise en abyme valide donc les représentations du passé dans une série qui fait produit sa propre histoire de la télévision.

2.1. Le changement dans les médias

- 34 Le changement technologique et ses effets sur les médias sont représentés dès la première scène de *The Hour*. Revenons-y en détails le temps d'un paragraphe. On peut y

observer Freddie Lyon face à la caméra (qui se révèle en position de miroir, voir figure 1), portant une attention spéciale à ses propres expressions faciales, répétant des mots qui paraissent être les lignes qu'il utilisera dans un entretien de travail (S01E01, 1'). Pour le moment, il est à la tête d'une équipe qui produit un programme de nouvelles sur lequel il est encore possible d'observer l'influence de la radio d'un côté, et le format journalistique du *newsreel* de l'autre. Mais il est proche de faire le saut vers une télévision plus moderne, qui dépasse la transition d'Après-guerre, incarnée par un nouveau programme hebdomadaire d'une heure, qui donnerait un coup de manivelle au journal télévisé, avec une information produite dans un processus d'investigation plus long et rigoureux.

FREDDIE. The newsreels are dead. We've bored the public for too long. Give me this opportunity and I'll prove it [...] But may I say one more thing...you haven't seen my best yet (S01E01, 1').

- 35 L'objectif est, comme signale Hector une saison plus tard, de devenir « [...] *the most important 60 minutes of your week* » (S02E4, 56'), slogan qui donne de la valeur à l'information comme bien de consommation. Il s'agit d'une stratégie de différenciation de *The Hour* pour capter ce que Freddie appelle « le public » dans sa tirade initiale, stratégie qui consiste à entrer en compétition pour discerner l'importance des faits, leur *newsworthiness* comme nous l'avons déjà souligné²¹. Le travail de sélection et de hiérarchisation des nouvelles montre aussi la lente transformation du public en audiences fragmentées, mutation assumée par la nécessité de lancer un slogan comme stratégie de vente d'un programme informatif présenté comme une marque (*The Hour*).

2.2. Continuités de l'instinct journalistique

- 36 Dans ce changement lent, la série montre les continuités du métier. D'abord, et de manière centrale, le journalisme renvoie clairement à la vocation, le talent et l'instinct de certains praticiens qui n'ont pas d'horaires (dans ce cas, Freddie mais aussi Lix ou Bel). Le téléspectateur observe aussi des journalistes qui, comme des héros, sont prêts à tout risquer pour mener leur mission à son terme, comme dans le cas du recours à la satire politique sans accord hiérarchique préalable afin d'aborder la contingence politique au Royaume-Uni (S01E06, 33').
- 37 Cette caractéristique distinctive permet à la narration d'avancer selon une logique policière, comme une espèce de roman noir. Ces routines s'acquièrent peu à peu par une forte socialisation professionnelle, comme dans le cas d'Hector. Cette appropriation des grandes règles, des valeurs et des normes répétitives se matérialise par l'urgence qu'impose le passage du temps et le respect des *deadlines*. Les échéances sont centrales, de façon tout à fait concordante avec la sociologie de la production de l'information, *newsmaking*²². La temporalité du processus de production est omniprésente dans la série avec le décompte au début du programme, les voix rappelant combien de temps il reste avant d'émettre le programme en direct, ou encore la réception frénétique des dépêches d'agences internationales (avec le cliquetis des télétypes qui donnent le tempo de l'urgence). Tout cela structure le quotidien journalistique, et l'idée même d'une organisation par séquences temporelles est renforcée par le patron de réitération filmique tout au long de cette série qui montre le métier de journaliste²³.

- 38 La nécessaire obsession vis-à-vis des publications de la concurrence est aussi perceptible, comme si c'était une préoccupation naturelle de la part d'un journaliste de talent. Dans le second épisode (S01E02, 14'), Bel se surprend du désintérêt de son présentateur vedette, Hector, pour les autres médias et les informations en général (celui-ci prétend seulement lire les pages de sports). Dans les pratiques d'investigation journalistique, la presse et ses archives sont d'ailleurs centrales (voir fig. 5). Est représentée ici une logique journalistique qui consiste à écrire pour ses pairs et faire preuve de réactivité face aux scoops des autres média. Elle se synthétise dans ce que Bourdieu (1996) nomme « la circulation circulaire de l'information » dans le champ journalistique. On voit en somme que la logique autoréférentielle est centrale dans le fonctionnement du journalisme. C'est de cela que la série a fait se force pour donner de la vraisemblance historique à son récit.

Fig. 5 : La documentation médiatique des investigations journalistiques (S02E02, 50').



2.3. La professionnalisation du journalisme britannique

- 39 Impulsée par le changement technologique, la « nouveauté » dans la manière de faire du journalisme de télévision réside plutôt dans les formats proposés par la série pour raconter l'histoire, autrement dit un nouveau *storytelling* en matière informative. Nous faisons référence au fait que le programme montre en direct les routines journalistiques comme l'interview (Lord Elms, S01E02, 34', voir fig. 6), le débat (entre un jeune nationaliste et le médecin issu de l'immigration, S02E02, 42'), et « l'observation participante » des journalistes sur des événements précis (par exemple, les manifestations contre la guerre en Égypte dans la première saison). Ce changement se matérialise à travers de nouvelles techniques de montage plus dynamiques (voir fig. 7), qui contrastent avec le plan fixe du *newsreel* que devaient pratiquer Bel, Freddie et Lix avant de créer *The Hour* (S01E01, 1').

Fig. 6 : L'interview de Lord Elms (au centre, devant les caméras du journal télévisé et de la série) par Freddie Lyon (à gauche, tournant le dos aux caméras de la série) (S01E02, 32').



Fig. 7 : Freddie et Bel dans la salle de montage de *The Hour* (S01E04, 20'30).



- 40 Cela consiste à rendre visible des techniques et des pratiques assez secrètes et cachées dans la presse ou les journaux radiodiffusés et jusqu'aux journaux télévisés de l'époque qui génèrent des questions et des discussions sur l'éthique journalistique, par exemple, dans le débat sur la nécessité de donner la parole à un nationaliste (S02E02, 35'). Néanmoins, une certaine naïveté apparaît au moment de mettre en scène le mythe d'un journalisme horizontal. Dans *The Hour*, les réunions de rédaction se multiplient, on abuse du *brainstorming* et de l'évaluation de la production entre pairs, les angles des reportages ou du programme sont perpétuellement négociés (S01E05), et on compte sur la solidarité et l'entraide pour trouver les meilleures histoires. Même si l'équipe doit résister à des pressions hiérarchiques et politiques, et que Bel doit exercer une certaine autorité pour trancher les conflits internes à la rédaction (S01E02).
- 41 De même, la série montre un usage plus restreint du *off the record* quand on sait que c'est une pratique récurrente et non explicitée par les journalistes professionnels. Les secrets du journalisme apparaissent plutôt dans l'épopée qui fait de Freddie un détective sans scrupule au moment d'obtenir l'information. Dans ce cadre, les relations avec les sources sont présentées comme une routine qui consiste à négocier les

informations avec une élite restreinte, aux traits aristocratiques propres à l'Angleterre des années 1950. Ainsi, cette relation aux sources est montrée de façon très descriptive sans que l'endogamie de ce petit monde tout comme la gestion du secret de la part des journalistes, ne soient questionnées par la série.

- 42 En ce sens, *The Hour* ne cherche pas à interroger le métier de journaliste mais plutôt à montrer le progrès de la profession et utiliser cette histoire pour donner de la vraisemblance du récit des années 1956 y 1957. Elle se focalise sur les procédures classiques de la construction médiatique de la réalité, et parie sur l'identification des téléspectateurs à un monde qui pourrait être crédible. Cette stratégie narrative montre que le genre épique s'impose dans une série dont l'intrigue fait référence au passé de la télévision elle-même, et livre une vision progressiste de l'histoire du journalisme britannique, de la Guerre froide et de l'Occident.

2.4. Épique d'une équipe journalistique

- 43 La validation de l'histoire et la mémoire par le journalisme est clairement présentée, dans *The Hour*, depuis un récit épique. Chaque épisode est l'objet d'événements extraordinaires, justifiés depuis la duplicité de l'intrigue : d'une part, par la crise que vit le monde, le Royaume-Uni et les personnages ; d'autre part, par la nature du journalisme représenté, dont l'objet est précisément de sélectionner faits et événements importants. Les investigations journalistiques propres à chaque saison font penser à une épopée : on voit un collectif (la rédaction de *The Hour*) disposé à donner sa vie pour révéler les secrets du pouvoir. Cette équipe réalise de véritables prouesses et exploits pour accomplir l'objectif d'installer un programme de journalisme de qualité sur la chaîne télévisée du service public anglais, la BBC. On retrouve ici l'héroïsation constatée dans les représentations d'un journalisme d'instinct.
- 44 De même, on a vu que le changement technologique est le facteur qui encadre la professionnalisation des valeurs aux rythmes de la réactivité des praticiens. Ajoutée à la mise en scène des pratiques en train de s'imposer (débat et interviews) et un recours très réduit au *off the record*, on se rend compte que l'histoire du journalisme télévisé que propose *The Hour* fait prévaloir l'intrigue sur l'exactitude. Tout le travail journalistique montré, ne l'est que pour servir la trame, à travers des dispositifs de « révélations » des éléments qui permettent de tenir le spectateur en haleine. Tel un roman policier, les arcs narratifs sont nourris par l'action même de ces journalistiques-détectives.
- 45 Nous nous confrontons alors, et finalement, à la question de la vraisemblance du passé montré dans la série, vu que la dimension épique exagère les traits héroïques des personnages et place l'emphase sur le caractère extraordinaire de l'intrigue, c'est-à-dire ce qui se déroule hors du quotidien des personnages. Néanmoins, cette stratégie narrative n'enlève pas la possibilité que la série soit un texte adéquat pour penser les transformations des sociétés (dans ce cas occidentales, et spécifiquement britannique) et les interprétations du passé, c'est-à-dire le discours de la série sur les faits considérés comme historiques. Cette approche implique deux dichotomies qui aident à penser la relation des séries et l'histoire. Premièrement, elle met l'accent sur les tensions entre histoire et mémoire, en d'autres termes les projections du présent sur le passé (par exemple, le problème des migrations pour le vivre-ensemble national, ou le problème de la véracité de l'information). Deuxièmement, l'approche met en tension ce qui est exhibé et ce qui est caché dans la mise en série de *The Hour* (comme, par exemple, le

reste de la grille de programmation télévisée de la BBC, en marge du programme *The Hour* ; ou certaines négociations des journalistes avec leurs sources, pour se focaliser sur un élément microsocial). En effet, l'élaboration des articles et des reportages s'avère très hasardeuse. Entre la chance d'une rencontre opportune et les hasards sociologiques, les pistes ne sont jamais très compliquées. Les sources apparaissent au moment juste et de manière quasi mécanique, selon une véritable épique du journalisme, comme nous l'avons argumenté dans ce texte. Assumer ces deux dichotomies est nécessaire pour comprendre comment les séries produisent un récit vraisemblable des événements représentés²⁴.

- 46 Entre le système de représentation qui opère dans la série et les esthétiques narratives qui encadrent les thématiques historiques montrées, nous soutenons que *The Hour* est autoréférente, au sens où la série de la BBC fait une histoire de la télévision sur elle-même. Cela expliquerait la construction d'une histoire progressiste (c'est-à-dire qui avance avec les changements technologiques) et la reconstruction d'une mémoire journalistique qui légitime le bon exercice de la profession dans le présent (plus encore dans les temps de crise que vit le journalisme aujourd'hui). Autrement dit, la série parie sur les changements technologiques de la médiation télévisée comme garantie de vraisemblance pour les discours historiques, dans une opération à travers laquelle le produit télévisé (la série) valide son récit en représentant l'histoire fictionnel des moyens de communication²⁵.

3. Conclusion

- 47 Dans l'introduction de ce texte, nous nous demandions ce que *The Hour* dit du travail historique des séries de télévision ? Une fois dépassé le problème de la fidélité des représentations, on peut conclure en partie que ces distorsions sont engendrées par le processus de médiation de ces stéréotypes. Ainsi, entre l'usage des archives et des artefacts qui donnent de la texture au récit historique, l'objet télévision occupe une place remarquable dans *The Hour*. Non seulement elle se situe au centre des relations familiales, de façon similaire à ce que l'on voit dans *Mad Men* (AMC, 2007-2015) ou la série chilienne *Los 80* (Canal 13, 2008-2014), mais c'est la médiatrice de toute la trame de la série et la source qui légitime les représentations historiques présentées aux téléspectateurs.
- 48 En ce sens, on pourrait attendre de *The Hour* une histoire continuiste et déterministe, gardant un progrès inévitable pour horizon, qui passe par la modernisation des relations sociales, les avancées technologiques et la sophistication du monde. Se focaliser sur le changement technologique pour voir son impact sur les routines professionnelles (journalistiques dans ce cas) et les relations sociales, n'est pas une décision anodine. Cette lecture déterministe de l'histoire est impulsée dès le début de la série, et elle se manifeste par la manière de suggérer les événements historiques dont il faut se souvenir, et comment ils doivent être rappelés. Dans la tension entre événements nationaux, coloniaux et de la Guerre froide, est présenté un monde global sous l'effet homogénéisant des communications, effet renforcé par la télévision. Ici, le média télévision est la manière avec laquelle la société se transforme et actualise les conflits sociopolitiques.
- 49 Cependant, c'est une lecture trop simpliste qui ne prend pas en compte la complexité narrative et esthétique de *The Hour*. En montrant l'histoire à travers la fabrication d'un

journal télévisé fictionnel, la série crée une tension entre la linéarité de l'histoire et les discontinuités de la production médiatique de la mémoire collective.

- 50 Cette histoire épique est présentée à l'écran de façon crédible et vraisemblable, pour la médiation du programme fictionnel de télévision lui-même. La série trouve un rôle pédagogique et génère une probable identification entre ce qui est représenté et les spectateurs. Ce mécanisme gagne même de la force en montrant les valeurs cardinales du discours médiatique orientées vers le progrès technologique, ce dernier provoquant des ajustements et des transformations dans la routine même de la profession journalistique. L'opération historique consiste à montrer les transformations journalistiques et médiatiques avec lesquelles le téléspectateur a un certain degré de familiarité, démarche appliquée en validant ce qui est historique par le discours médiatique lui-même. En d'autres mots, dans *The Hour*, la stratégie narrative de l'histoire fonctionne comme une tautologie.
- 51 Dans le contexte de la fiction audiovisuelle, et quand émerge une rédaction journalistique professionnelle, la démocratie occidentale – comme idée téléologique – est un modèle évident et l'unique chemin politique possible²⁶. Sa préservation devient l'objectif central quand la série télévisée montre le métier dans une salle de rédaction²⁷. Dans ce contexte, *The Hour* en vient à reproduire le même modèle, à travers l'auto-référence de l'histoire du service public de télévision de la BBC, et donc depuis la vision du monde du Royaume-Uni. Main dans la main avec le récit épique, tout cela aide à expliquer une lutte spécifique : celle d'améliorer et de répandre la démocratie, telle que la série la décrit dans le contexte de la Guerre froide. Pour cela, le récit construit un ennemi, l'URSS, mais celui-ci se conjugue aussi au présent sous les traits de l'islamisme radical, l'avancée de l'extrême droite comme phénomène global ou la mafia du trafic de narcotiques. L'idée sous-jacente est celle d'un journalisme héroïque (le journaliste-détective) qui contient les forces prétendants subvertir l'ordre démocratique du système social occidental.

NOTES

1. Scénariste principale des films, *The Iron Lady* – 2011 –, *Suffragettes* – 2015 –, *River* – 2015 –, etc.
2. <https://www.independent.co.uk/news/people/abi-morgan-the-extraordinarily-versatile-writer-of-suffragette-is-a-polymath-armed-only-with-a-pen-a6688351.html>, consulté le 8 août 2018.
3. <https://www.metacritic.com/tv/the-hour-uk>, consulté le 8 août 2018.
4. Robert Rosenstone, *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*, Santiago du Chili, Ediciones Finis Terrae, 2013.
5. Manuel Martín Serrano, *La producción social de comunicación*, Madrid, Alianza, 2004 (3^e éd. revue).
6. Christian Metz, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
7. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « Les 'Ésthétiques narratives' : l'autre réel des séries », *Quaderni*, 2015, vol. 3, n°88, p. 5-20.
8. Salinas et Stange, *op. cit.*, p. 39.

9. Eric Hobsbawm, *Historia del siglo xx, 1914-1991*, rústica ed., Barcelone, Crítica, 2003 (6^e éd), p. 224.
10. Ibid.
11. FREDDIE. Ladies and gentlemen... if we cannot debate that which troubles our society, and more importantly troubles our government, then we cannot, in all honesty, call ourselves a democracy. If we cannot question our leaders as they embark on what some call an illegal military action [...].
12. Alban Webb est affilié au Sussex Humanities Lab de l'Université du même comté du sud de Londres. Il est aussi l'auteur du livre « London Calling. Britain, the BBC World Service and the Cold War » (2014) où il aborde l'impact des services extérieurs de la BBC sur la production de l'information durant la Guerre froide. Voir : Alban Webb, *London Calling. Britain, the BBC World Service and the Cold War*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.
13. « Despite being established as a commercial system, the new service marked a degree of continuity with principles that had governed BBC broadcasting (Goldie 1977 ; Brigs 1995 ; Turnock forthcoming). In the first instance, the new service was subject to a degree of state control, operating under licence from the Postmaster general » in Catherine Johnson & Rob Turnock, *ITV Cultures : Independent Television over Fifty Years*, Berkshire (England), Mcgraw-Hill Education, 2005, p. 17-18.
14. RANDALL. If you plan to expose ingrained police corruption ignored by a complicit Commander, then you may have the best story of the year and it is only January. But dig deeper. Go further. Find new sources. If you can't find new sources, find new ways of talking to old ones. ISABEL. But that will take time.
RANDALL. So take time. Until then, NATO still leads the show.
15. HECTOR. Sputnik 2. Is Britain facing a growing nuclear threat with every Soviet advancement ? What does this latest development in the Russian Satellite Programme mean for Britain, (...) the arms race as a whole ?
16. RANDALL. Interesting angle. However, in keeping pace with our rivals, we cannot ignore today's press conference, so I suggest keeping focus on the issues in hand. Public paranoia and general fascination with the nuclear arms race.
17. Il existe plusieurs moments où on voit un dispositif similaire (S02E01, 12', 30' ; S02E02, 50' ; S02E04, 13' ; S02E05, 28').
18. La structure de ce type de pratiques est toujours en vigueur dans les séries policières actuelles, même si la représentation des écrans digitaux commence à gagner du terrain à partir du film de science-fiction *Minority Report* (Spielberg, 2002). Des exemples de ce phénomène se trouvent dans les séries *Crossing Lines* (Rai 2, TF1, NBC, Sat.1, 2013-2015) ou *Sorjonen* (Yle TV1, 2016-).
19. C'est-à-dire l'intérêt médiatique ou les critères de ce qui est « important », « impactant » et « novateur ». Selon la sociologie de la production des informations (*newsmaking*), ces critères ne sont pas définis clairement mais s'internalisent et se culturalisent tout au long de l'expérience professionnelle, par le développement d'un sens commun sur ce qui est journalistique. Voir notamment : Herbert J. Gans, *Deciding What's News : A Study of CBS Evening News, NBC Nightly News, Newsweek, and Time*, Evanston (IL), Northwestern University Press, 1979.
20. À l'image du personnage de Peggy Olson dans *Mad Men* (2007-2015), abordée dans ce numéro de *TV/Série* par Ève Gianoncelli : « Mad (wo)Men ou le devenir du sujet féminin : historicité et généalogie du conscience de genre ».
21. Herbert J. Gans, *op. cit.*
22. Ibid.
23. Sur la temporalité du métier, Randall signale qu'une information sur le cabinet a priorité sur une nouvelle sur la corruption.
24. Claudio Salinas Muñoz & Hans Stange Marcus, *La mirada obediente : historia nacional en el cine chileno*, 1a. ed., Santiago de Chile, Universitaria, 2017.

25. Il est important et intéressant de noter que Guillermo Jarpa fait une analyse concordante de la série chilienne *Los 80* (Canal 13, 2008-2014), dont le récit aborde la vie quotidienne d'une famille durant le régime autoritaire de Pinochet (1973-1990). Il s'agit, selon son hypothèse, d'une histoire de la télévision qui permet la médiation de la vraisemblance historique. Voir : Guillermo Jarpa, « Recuerdos a colores : una exploración al dispositivo moral expuesto en la primera temporada de los 80 », Coloquio « Representaciones de la historia en las ficciones televisivas chilenas », Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, 5 de abril de 2017.

26. Idée qui s'oppose à la vision critique qui considère la démocratie comme un euphémisme qui « désigne un système de domination ». Cf. Jacques Rancière, *El odio a la democracia*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 127.

27. Par exemple dans les séries, *The Newsroom* (HBO, 2012-2014) ; *The Wire* (HBO, 2002-2008) ; *Borgen* (DR1, 2010-2013) ; *The West Wing* (NBC, 1999-2006) ; ou dans les films : *All the President's Men* (1976) ; *Citizen Kane* (1941) ; *Good Night and Good Luck* (2005) ; *The Insider* (1999) ; *The Post* (2017) ; *Spotlight* (2015), entre autres.

RÉSUMÉS

Au croisement de la Guerre froide, de l'appartenance nationale et de l'histoire du journalisme, *The Hour* propose une narration historique complexe. Face aux critiques positives sur le récit et aux commentaires plus négatifs sur sa fidélité historique, nous nous demandons dans ce texte quel est le point de vue historique de la série et comment elle l'établit. Dans une étude de ses thématiques, ses dialogues et ses formats, nous développons l'hypothèse selon laquelle, en centrant *The Hour* sur les changements médiatiques, la série offre une vraisemblance aux discours et événements historiques montrés. La construction du récit se fait selon une logique progressiste qui entre en tension avec les discontinuités de la mémoire (épique) du journalisme libéral britannique.

The Hour proposes a complex historical narrative between cold war, national development and history of journalism. In face of either the positive and the negatives reviews about its historical accuracy, we ask in this paper what is the TV Series historic point of view and how does it come up ? In this study that considers the TV fiction, its dialogues and formats, we hypothesize that the story developed in *The Hour* is self-referent : by showing historical events from the perspective of media changes, it adds verisimilitude to the historical discourses. Based on this proposition, the construction of the story follows a progressive logic which rub against the journalistic (epic) memory discontinuities.

INDEX

Keywords : drama, journalism, BBC, epic, mediation

Mots-clés : drame, journalisme, BBC, épique, médiation

AUTEURS

ANTOINE FAURE

Antoine Faure est Docteur en Science politique (Science Po Grenoble) et Professeur assistant à l'École de journalisme de l'Université de Santiago du Chili (USACH). Spécialiste des pratiques et de la culture journalistique, il développe ses travaux sur les dimensions politiques des séries télévisées. Il s'intéresse particulièrement aux formats, temporalités et à la sérialisation des fictions télévisées. afaure@uft.cl

Antoine Faure is Ph. D. in Political Science (Science Po Grenoble) and Assistant Professor at the School of Journalism, Universidad de Santiago de Chile (USACH, Santiago of Chile). He specializes in newsmen's practices and culture, and develops his work about political dimensions of TV series. His research specifically focuses on the formats, temporalities and serialization of TV fiction. afaure@uft.cl

CLAUDIO LAGOS-OLIVERO

Claudio Lagos-Olivero est Docteur en Communication sociale de l'Université Complutense de Madrid (UCM) et l'Université de Turin (European Doctorate Mention). Il a un Master en Communication sociale (UCM) et en Communication politique (Université du Chili). Il est licencié du Communication sociale (2002) et de Journalism (2005) de l'Université de Artes y Ciencias Sociales (UArcis) à Santiago du Chili. Ses principales lignes de recherche sont la médiation et le changement social dans l'espace public mis en scène au cinéma et à la télévision. Il est Professeur assistant à l'École de communication de l'Université Finis Terrae (UFT) et professeur au département d'images et de publicité de l'Université de Santiago (USACH). claudio.lagos@uft.cl

Claudio Lagos-Olivero has a Doctorate (PhD) in Social Communication at Universidad Complutense de Madrid (UCM) and Università di Torino (European Doctorate Mention). He has a Master's Degree in : Social Communication at UCM and Political Communication at Universidad de Chile. He has graduated in Social Communication (2002) and Journalism (2005) at Universidad de Artes y Ciencias Sociales (UArcis) in Santiago de Chile. His major research interests are the mediation and social change in the public space represented in cinema and series (TV). He is assistant professor at Communications School of Universidad Finis Terrae (UFT) and professor at Image & Advertising Department of Universidad de Santiago. claudio.lagos@uft.cl